

ジョヴァンニ・アニムッチャのミサ曲集第1巻（1567）

長 岡 英

はじめに

ローマ教皇庁ジュリア礼拝堂楽長ジョヴァンニ・アニムッチャ Giovanni Animuccia (c.1520–71) は、1567年にローマでミサ曲集第1巻 (Missarum Liber Primus) を出版した¹⁾。端正なフォリオ版クワイアブックには、4声のミサ4曲、5声のミサ1曲、6声のミサ1曲、そして4声のクレド楽章が1曲収められている。これらのミサ曲とミサ楽章はいずれも、グレゴリオ聖歌に基づくパラフレーズ・ミサである。

16世紀後半における声楽曲は、4声より5声や6声が主であった。パラフレーズ・ミサは16世紀を通して作られたが、代表作はジョスカン・デ・プレ Josquin des Prez (c. 1450–1521) の Missa Pange Lingua などである。16世紀後半の主流はパロディー・ミサで、アニムッチャのミサ曲集は流行遅れの感が否めない²⁾。また、彼のパラフレーズ技法やテクスチュアは独特である。

彼が敢えてこのようなミサ曲を作ったのは、彼が「神聖な祈りや神への賛美を、音楽が歌詞を聞き取るのをできるだけ邪魔しないで、それでいて（中略）聞き手の喜びにもある程度貢献できるような方法で飾ろうと努力してきた（献呈辞）」からであろう³⁾。本稿は、アニムッチャのミサ曲集第1巻の分析を通してその実像を解明し、このような特殊な作品が書かれた背景を明らかにすることを目的とする⁴⁾。初めにミサ曲を概観し、次にパラフレーズ技法とテクスチュアを中心に分析する。それらをカトリック宗教改革期のローマに位置付け、相反するふたつの目標の達成を目指したアニムッチャの、「改革」ミサ曲の再評価を試みたい。

1) アニムッチャの生年については手がかりが無く、以前は1500年ころとされていた。Lockwood 1980 1: 437、Lockwood 2001 1: 686、Nagaoka 2004: 21–25 を参照。

2) ロックウッドは「パロディー・ミサ」ではなく「イミテーション・ミサ」という語を提唱した（Lockwood 1966）が、現在でも「パロディー・ミサ」の方が一般的である。

3) 献呈辞全文に関しては Nagaoka 2004: 55–58 を参照。

4) 本稿は著者の論文（2004）に1次資料調査の成果を一部加えて再構成したものである。

1. ミサ曲集の背景

16世紀はカトリック教会にとって、大きな変革の時期にあたる。マルティン・ルター Martin Luther (1483–1546) が1517年10月31日にヴィッテンベルクで発表した95か条の論題は、ドイツのみならずヨーロッパ中を揺り動かす大きなうねりの発端となった。カトリック側にも改革の機運が高まり、1545年12月13日にトリエント公会議が始まる。この会議は1563年12月4日の終結まで、断続的に20年近く続くことになる。

教会音楽は、公会議終結前年1562年の第22セッションにおける、ミサの改革に関する議論のなかでようやく取り上げられた。同年9月17日に最終規範「ミサの執行において守られるべきことと避けるべきことについて」が承認されたが、音楽に関する記述は「オルガン演奏であろうと歌であろうと、淫らで不純なものを含むすべての音楽もまた、教会から追放されるべきである」という、ラテン語わずか15語のみであった (Societas 1901–: 8: 963)。議論のために予備委員たちが作成した最終プロポーザルに含まれていた「言葉がすべての人々によって理解され得るように (中略) 構成されるべき」という記述は、削除されたのである⁵⁾。従来、「トリエント公会議でポリフォニー音楽が廃止されそうになったとき、《教皇マルチェルスミサ》を書き、それを救った」という伝説で有名なジョヴァンニ・ピエールルイーゼ・ダ・パレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–94) が公会議と結び付けられてきたが、ポリフォニー廃止は議論されただけで、実際には行われなかった。

トリエント公会議と音楽の関係を考えるとき重要なのは、パレストリーナよりもジョヴァンニ・アニムッチャである。彼は1555年にパレストリーナの後任としてローマ教皇庁ジュリア礼拝堂楽長になり、亡くなる1571年までその職に留まった⁶⁾。公会議で音楽が議論された時期や、公会議終了後に教皇庁の音楽を司っていたのはアニムッチャであり、公会議の要求に従ってジュリア礼拝堂用の聖歌集を改訂したとも考えられている⁷⁾。

アニムッチャは多作な作曲家で、生前、マドリガーレ集4冊、宗教曲集3冊 (モテット集、ミサ曲集、マニフィカト集)、ラウダ集2冊を出版した⁸⁾。このなかで比較的注目されてきたのは、フィリッポ・ネーリ Filippo Neri (1515–95) のオラトリオ会のために作曲したラウダである。しかし、音楽史に

5) 予備委員たちによるプロポーザル作成過程や議論については、Monson 2002を参照。音楽史においては、音楽がトリエント公会議の中心議題の1つであったような印象を与える記述や、プロポーザルの内容があたかも正式に承認された規範の一部であったような誤った記述が繰り返されてきた (Fellerer 1953: 577, Reese 1954: 449 など) が、モンソンにより正された。

6) パレストリーナは、1551年にローマ教皇庁ジュリア礼拝堂楽長になったが、1555年にシステリーナ礼拝堂の歌手になり、さらに同年9月に既婚者であったために教皇パウルス4世に解雇された。彼がジュリア礼拝堂楽長職に復帰するのは、アニムッチャが亡くなった1571年である。

7) ジョヴァンニの兄弟であるパオロ・アニムッチャ Paolo Animuccia (?–1563) の手紙から推測される (Sherr 1984: 75–78)。

8) アニムッチャの作品研究は非常に遅れている (Nagaoka 2004: 9–18) が、著者の論文以外の最近の研究として、アニムッチャの作品が含まれるラウダ集の現代譜 (Animuccia 1995)、ローマのラウダ研究 (Schmidt 2003)、ヴァティカン写本に含まれるアニムッチャ作品の現代譜 (Animuccia 2014) などがあげられる。

においてより重要視すべきなのは、ジューリア礼拝堂楽長として作曲・出版した、ミサ曲集第1巻であろう⁹⁾。トリエント公会議終結4年後の1567年に出版され、公会議で承認された規範が音楽に反映されたと考えられるからである¹⁰⁾。ドリコ出版社（正確には、ヴァレリオとアロイジオ・ドリコ兄弟とその後継者たちの出版社）が印刷した10冊のフォリオ版クワイアブックのうちの1冊で、非常に美しく注意深く印刷された¹¹⁾。全部で108フォリオで、3枚ずつ18ギャザリングとして綴じられ、右下にそれぞれA1からS(6)までの丁付が印刷されている。このミサ曲集は現在でも20冊以上残っていて、かなり稀な例と言える。

ここに収められたミサ曲とクレド楽章は、ジューリア礼拝堂写本XII 2にアニムッチャの名前とともに筆写されたミサ曲（タイトル無し）と同様に、当時アニムッチャが楽長をしていたローマ教皇庁ジューリア礼拝堂で歌われるために作曲された¹²⁾。ジューリア礼拝堂には、このミサ曲集第1巻に関する支払い記録が3種類残されている。第1は、「トリエント公会議の要求に従った5つのミサ曲のため」アニムッチャに20スクーディが支払われたという、1566年12月の記録である（Ducrot 1963: 514）。公会議の要求に従ったという記述は、ミサ曲に世俗的要素が含まれないことを指すと考えられる。この時期、アニムッチャの月給は、前任者パレストリーナと同額の6スクーディであったので、これらのミサ曲のために給料3ヶ月分以上の収入を得たことになる（Ducrot 1963: 222）。第2は1567年9月20日付けで、アニムッチャに50スクーディが支払われた記録である（Ducrot 1963: 514-15）。「彼（＝アニムッチャ）がミサ曲を出版するのを助けるために。なぜならそれらは私たちの礼拝堂の役に立つから」とも記された。50スクーディはミサ曲集出版費用のすべてを賄う額ではないが、出版の大きな助けとなったのは間違いない¹³⁾。この曲集に収められた6曲のミサ曲のうちの5曲は、前年暮れの記録にある5曲と考えられるが、出版される際に1曲加えられた理由や、追加されたのがどの曲かは不明である。第3の記録は1568年4月2日付けで、ジューリア礼拝堂で使われるアニムッチャのミサ曲集を製本するために、60バイオッキが支払われた（Ducrot 1963: 515）¹⁴⁾。

9) 第1巻と銘打っているが、出版された彼のミサ曲集は実際にはこれ1冊だけである。

10) 他のジャンルと同様に、ミサ曲の研究も遅れている。現代譜化されたのは、19世紀末に出版された2種類のアンソロジー（Bordes 1893 と Torchi 1897）に含まれる *Missa Conditor* と、*Missa Ave*（Animuccia: 1940）だけで、いずれも学術的な研究に使用するには不十分である（Nagaoka 2004: 12-18）。

11) ドリコ出版社については Cusick 1981、ミサ曲集の詳細と表紙や特徴的なイニシャル活字については Nagaoka 2002: 12-17、音楽や歌詞付けの正確さについては Nagaoka 2004: 50-92 を参照。筆者の1次資料調査により、ミサ曲集のファクシミリ版（Animuccia 1972）に複数の付点の印刷漏れなど不正確な部分が見つかった。

12) CG XII 2 に筆写されたミサ曲の現代譜は、Animuccia 2014: 113-42 を参照。

13) バーンスタインはパレストリーナのミサ曲集第1巻（1554）の出版費用を、およそ154スクーディと見積もっている（Bernstein 2006）。

14) 1スクーディ = 100バイオッキ。1568年12月23日にアニムッチャに、「イムスス14曲、モテット4曲、ミサ曲3曲を作り、それを写譜したり写譜させたりした手間と費用のために」25スクーディが支払われた（Ducrot 1963: 515-16）。「私たちの礼拝堂に必要であり、トリエント公会議や新しい聖務日課の必要条件を満たしている」とも記されている。ただこれらの曲は、ヴァティカンに現存する写本のどこにも残されていない（Nagaoka 2004: 34-41）。

2. ミサ曲集の概要

アニムッチャのミサ曲集第1巻に収められたミサ曲は、〔表1〕のとおりである¹⁵⁾。A2に印刷された目次には、最後のクレド楽章 Credo dominicalis は印刷されていない。6声の Missa Victime が最後のSギャザリングの最初のフォリオS1で終わったため、空白を満たすために、目次やミサ曲がすべて印刷された後に加えられたと考えられる。

〔表1〕アニムッチャのミサ曲集第1巻のミサ曲とミサ楽章

Title	Voices	Tonal Type	Chant	Feast
Missa Ave maris stella	4	b G2 G	Hymn	聖母マリアの祝日
Missa Ad caenam agni providi	4	– G2 G	Hymn	復活祭
Missa Gaudent in caelis	4	b C1 FF	Antiphon	聖人と複数の殉教者のための祝日
Missa Conditor alme syderum	4	– C1 E	Hymn	降誕節
Missa Christe redemptor omnium	5	b G2 G	Hymn	降誕祭
Missa Victime paschali laudes	6	b G2 G	Sequence	復活祭
Credo dominicalis	4	– C1 EE	(Ordinary)	(主日)

〔表2〕が示すように、アニムッチャのミサ曲は、ほぼすべての楽章が複数のセクションから成り立っている¹⁶⁾。唯一の例外は Missa Victime のアニウス・ディ楽章で、1セクションしか無い。アニウス・ディ楽章は通常2セクションとして作曲され、最初のセクションを同じ歌詞で2回繰り返し、歌詞が異なる3行目を第2セクションで歌う。Missa Victime のアニウス・ディ楽章は1セクションしか作られていないので、3行を同じ音楽で歌うことになる。一方 Missa Gaudent では3セクションとして作曲されているので、各詩行が異なる音楽で歌われる。

キリエ楽章にも例外的な構成が見られる。通常は Kyrie I – Christe – Kyrie II の3セクションで作られるが、Missa Ave、Missa Gaudent、Missa Victime には第4セクションが加えられている。また、通常 Sanctus – Pleni – Hosanna I – Benedictus – Hosanna II の5部分のうちのいくつかが新しいセクションとして作られるサンクトゥス楽章にも、追加セクションを持つものがある。Hosanna IIの後に Hosanna IIIが加えられた Missa Ad、Sanctus の後に Sanctus IIが加えられた Missa Gaudent である¹⁷⁾。

15) ミサ曲集のタイトル表記に従い、以降 Missa Victime と記す。表中の Tonal Type は、パワーズが提唱した新しい旋法理論の分類 (Powers 1983) を示す。

16) 〔表2〕における K: キリエ楽章、G: グローリア楽章、C: クレド楽章、S: サンクトゥス楽章、A: アニウス・ディ楽章、数字: 声部数、*: 声部数は同じであるが声部の組み合わせが変わったもの。複縦線からを新セクションと見なした。冒頭にイニシャルの活字が無いセクションも含まれる。

17) ただ、いずれのセクションもプレヴィス5つ分の長さである。プレヴィス1個を1小節として現代譜化した場合 (Nagaoka 2004)、5小節に過ぎない。

〔表2〕 アニムッチャのミサ曲の構成

	Ave maris	4	Ad caenam	4	Gaudet	4	Conditor	4	Christe	5	Victime	6	Credo	4
K1	Kyrie		K1 Kyrie		K1 Kyrie		K1 Kyrie		K1 Kyrie		Kyrie			
K2	Christe		K2 Kyrie II	3	K2 Kyrie II		K2 Kyrie II		K2 Kyrie II	4	Christe	4		
K3	Kyrie II		K3 Kyrie II		K3 Kyrie II		K3 Kyrie II		K3 Kyrie II		Kyrie II			
K4	Kyrie III	5	K4 Kyrie III		K4 Kyrie III	5			K4 Kyrie III		Kyrie III			
G1	Et in terra		G1 Et in terra		G1 Et in terra		G1 Et in terra		G1 Et in terra		Et in terra			
G2	Qui miserere		G2 Domine Deus	2	G2 Domine Deus	2	G2 Domine Deus	4	G2 Domine Deus	4	Domine Deus	4		
G3	Qui suscipe		G3 Qui miserere		G3 Qui miserere		G3 Qui miserere		G3 Qui miserere		Qui miserere			
C1	Patrem		C1 Patrem		C1 Patrem		C1 Patrem		C1 Patrem		Patrem	C1	Patrem	
C2	Et incarnatus		C2 Et incarnatus		C2 Et incarnatus							C2	Et incarnatus	
C3	Ex Maria		C3 Ex Maria											
C4	Et homo		C4 Et homo											
C5	Crucifixus	*	C3 Crucifixus	*	C5 Crucifixus	*	C2 Crucifixus		C2 Crucifixus	*	Crucifixus	4	C3 Crucifixus	*
C6	Et iterum		C6 Et resurrexit		C6 Et resurrexit		C3 Et resurrexit	3						
			C4 Et in spiritum		C4 Et in spiritum		C4 Et iterum		C3 Et iterum		Et iterum		C4 Et iterum	2
S1	Sanctus		S1 Sanctus		S1 Sanctus		S1 Sanctus		S1 Sanctus		Sanctus			
			S2 Sanctus II		S2 Sanctus II									
S2	Benedictus	*	S2 Pleni		S3 Pleni	5	S2 Pleni		S2 Pleni		Pleni			
S3	Hosanna II		S3 Benedictus		S4 Benedictus	*	S3 Benedictus		S3 Benedictus	4	Benedictus	4		
			S4 Hosanna II		S5 Hosanna II		S4 Hosanna II		S4 Hosanna II		Hosanna II			
			S5 Hosanna III											
A1	Agnus I		A1 Agnus I		A1 Agnus I		A1 Agnus I		A1 Agnus I					
A2	Agnus II	5	A2 Agnus II	5	A2 Agnus II		A2 Agnus II		A2 Agnus II	*				
			A3 Agnus III		A3 Agnus III	6								

パレストリーナの 100 曲以上のミサ曲には、このような余分なセクションは存在しない¹⁸⁾。

グローリア楽章は、必ず *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* から新しいセクションが始まる。2 セクション構成以外に、前半と後半、あるいはその両方が 2 つに分かれる、4 種類の構成が見られる。巻末の *Credo dominicalis* を含めたすべてのクレド楽章では、*Crucifixus* から新しいセクションが始まる。5 声と 6 声のミサ曲のクレド楽章は 3 セクション（第 3 セクションは *Et iterum* から）構成であるが、4 声のミサ曲は 4 セクション以上から成り、区分はそれぞれ異なっている¹⁹⁾。全てのサンクトゥス楽章では *Hosanna I* が前の *Pleni* から続けて作られているので、*Hosanna II* の音楽は *Hosanna I* と異なる。パレストリーナのミサ曲には *Hosanna I* が独立したサンクトゥス楽章も多く含まれ、その場合 *Hosanna II* では *Hosanna I* の音楽が再び歌われる。

どのミサ曲にも、声部構成を変えたセクションと、声部数を減らしたセクションが 1 つ以上ずつ含まれる（〔表 3〕²⁰⁾）。このときアニムッチャは、低声部を減らす傾向がある。彼自身の好みかもしれないし、当時聖歌隊のバス声部が弱かった可能性もある。また、*Missa Gaudent* と *Credo dominicalis* には 2 声部セクションが含まれていて、常に 3 声部以上を使ったパレストリーナと異なっている。一方、ミサ曲を締めくくるアニュス・ディ楽章の最終セクションでは、声部が追加される傾向がある。声部数が変わらなくても、声部の組み合わせが変わるときもある。*Missa Christe* のアニュス・ディ楽章第 2 セクションは、第 2 アルトゥス声部が加えられた分バス声部が省かれた、かなり珍しい例である。

ミサ曲のほとんどの部分はアッラ・プレーヴェの 2 分割で作曲されているが、ところどころ 3 分割に変わる部分があり、3 と 3/2 のメンスーラ記号のほか、コロレーションで 2 分割と区別されている。このような 3 分割部分はかなり短く、最も長くてもプレヴィス 19 個分である。3 分割が使われるのはすべて内部の 3 楽章で、キリエ楽章とアニュス・ディ楽章には見られない。*Missa Ad* と *Missa Christe* ではグローリア楽章初めの短い 4 行（*Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*）のうちの 1 行目を 3 分割に、*Missa Gaudent* では最初の 1 行と最後の 1 行を 3 分割に作曲してコントラストを与えている。2 分割で始まって 3 分割で終わるセクションは *Missa Ave* のグローリア楽章第 1 セクションだけで、他はすべて 2 分割に戻って終わっている²¹⁾。

18) 同時代に同じローマで活動したパレストリーナのミサ曲は、数が多く多様でアニムッチャのミサ曲の良い比較対象となる。マントヴァ用の特殊なミサ曲を除くと、パレストリーナは全部で 25 曲のパラフレーズ・ミサ曲を作った。

19) パレストリーナのミサ曲には 1 セクション構成のクレド楽章もある。

20) 〔表 3〕Changes における +：追加声部、-：削除声部、Q：第 5 声部、II：重複声部（CII: *Cantus secundus* など）、Voices における *：声部の組み合わせは変化するが声部数は同じであるもの。

21) *Missa Ad* の *Hosanna III* では、メンスーラが 3 分割から 2 分割に変化している。2 分割で終えるために余分なセクションを加えたのかもしれない。

〔表3〕 声部構成が異なるセクション

Mass	Movement	Section	Changes	Voices
Ave maris stella (4vv)	Kyrie	4	+AII	5
	Credo	5	-B, +Q	*
	Sanctus	2	-B, +Q	*
	Agnus	2	+Q	5
Ad caenam (4vv)	Kyrie	2	-B	3
	Credo	3	-B, +TII	*
	Agnus	2	+Q	5
Gaudent in caelis (4vv)	Kyrie	4	+CII	5
	Gloria	2	-T, -B	2
	Credo	6	-B, +CII	*
	Sanctus	3	+Q	5
	Sanctus	4	-T, -B, +CII, +AII	*
	Agnus	3	+CII	5
Conditor alme siderum (4vv)	Credo	3	-T	3
Christe redemptor omnium (5vv)	Kyrie	2	-B	4
	Gloria	2	-C	4
	Credo	2	-Q, +AII	*
	Sanctus	3	-B	4
	Agnus	2	-B, +AII	*
Victime paschali laudes (6vv)	Kyrie	2	-Q, -B	4
	Gloria	2	-C, -CII, -Q, +AII	4
	Credo	2	-Q, -B	4
	Sanctus	3	-C, -CII, -Q, +AII	4
Credo dominicalis (4vv)	Credo	3	-B, +AII	4

3. ミサ曲のパラフレーズ技法

このミサ曲集に収められた曲は、すべてグレゴリオ聖歌に基づくパラフレーズ・ミサである。イムヌスを定旋律にもつミサ曲が4、アンティフォナが1、セクエンティアが1、クレド楽章はクレド聖歌に基づいている（上記〔表1〕参照）。

イムヌス4曲はいずれも4節から成る。Ave maris stella、Ad caenam agni providi、Conditor alme syderum のイムヌスは、4節すべての旋律が異なる ABCD 構造であるが、Christe redemptor omnium

のイムヌスは最初と最後の旋律が共通する ABCA 構造である。Gaudent in caelis のアンティフォナも 4 節から成るが、非常に長いため、アニメッチャはそれぞれを 2 つに分けて引用している。最初の 2 節と第 4 節後半を特に頻繁に使っている。Victimae paschali laudes のセクエンツィアはさらに長く複雑で、5 種類の旋律を持つ 8 節と、最後のアレルヤから成る (Nagaoka 2004: 154–55)。アニメッチャは最初の 2 節と、3 節目冒頭を使っている。6 曲とも、16 世紀に書かれたジューリア礼拝堂の聖歌集の旋律とほぼ一致している²²⁾。

すべてのミサ曲のすべての楽章で、定旋律が 1 回以上引用されているが、アニメッチャの引用は体系的とはいえない。Missa Conditor のアニヌス・デイ楽章を除くすべての楽章で、第 1 節から引用が始まる。最後の引用は多くの場合最終フレーズであるが、異なる場合もある。Missa Ad では第 1 節が何度も引用されるが、第 3 節の引用は全楽章中 1 回だけである ([表 4]²³⁾)。これ以外のミサ曲も同じ傾向が見られる (Nagaoka 2004: 163–71)。パレストリーナは、たとえば Missa Regina caeli のグローリア楽章で、10 に分けたアンティフォナ聖歌を、最初から最後まで途切れさせずに順番に引用している ([表 5])。

3 セクションから成るキリエ楽章でも、アニメッチャとパレストリーナの違いが明らかである。パレストリーナは公平に、Kyrie I で第 1 節、Christe で第 2 節、Kyrie II で残る第 3 節と第 4 節を引用するのに対し、アニメッチャは第 2 節あるいは第 3 節を除いた 3 つの節を選んで引用する。ABCA 構造の聖歌の場合、Kyrie I で第 1 節、Christe で第 2 節、Kyrie II で第 3 節を選べば全節を公平に引用することができる。パレストリーナは Missa Aeterna Christi munera で ABCA 構造のイムヌスのメリットを逃さずにそのように引用した (Marshall 1963: 366)。しかしアニメッチャは Missa Christe でも、第 2 節を省いて引用している。また、Missa Ave における 4 セクションのキリエ楽章では、イムヌスの 4 節を 1 節ずつ割り当てることが可能であるのに、Kyrie I で第 1 節、Christe で第 3 節、Kyrie II と Kyrie III で第 4 節を引用した。

アニメッチャは明らかに、パレストリーナのような聖歌全体の公平な引用には興味がなかった。パラフレーズ・ミサにおけるアニメッチャの聖歌の引用の仕方は、16 世紀の理論家を書いた、パロディー・ミサにおけるモデルの引用の仕方に似ている (Nagaoka 2004: 178)。たとえばピエトロ・ポンティオ Pietro Pontio (1532–96) は、パロディー・ミサ曲を作るとき Kyrie I をモデルの冒頭部、Christe は他の部分の引用で始め、Kyrie II と他の 4 楽章の最後はモデルの終わりの部分を引用するようにと書いた (Pontio 1588: 156)。アニメッチャは、流行遅れのパラフレーズ・ミサを作曲する際、聖歌全体をまんべんなく引用する伝統的な引用方法ではなく、最新のパロディー・ミサの技法を用いて引用したと考えられる。

他にも風変わりな引用法が見られる。Missa Ad のグローリア楽章では、カントゥス声部とアルトゥ

22) ジューリア礼拝堂の写本 CG XIV.7 (イムヌス集)、CG XII.9 (アンティフォナ集)、CG XII.10 (セクエンツィア集) に記された聖歌との比較は、Nagaoka 2004: 156–59 を参照。

23) 表における I–IV は、イムヌスの節。

〔表4〕 Missa Ad における聖歌の引用

Movement	Section	Text	I	II	III	IV
Kyrie	1. Kyrie	Kyrie eleison	C, A, T, B			
	2. Christe	Christe eleison		(A, C, T)		
	3. Kyrie	Kyrie eleison				C, A, T, B
Gloria	1. Et in terra	Et in terra pax hominibus	C			
		Laudamus te. Benedicimus te.			C	
		Gratias agimus tibi	C, T			
		Propter magnam gloriam tuam.		C, T		
	3. Qui tollis	Qui tollis peccata mundi	C, A			
	4. Qui tollis	Qui tollis peccata mundi	C, B			
		Qui sedes ad dexteram patris	C, T, B			
		in gloria dei patris				C, A, T
Credo	1. Patrem	Patrem omnipotentem	C, A			
		Factorem caeli et terrae		C, A		
	2. Et incarnatus	Et incarnatus est	C			
	3. Crucifixus	Crucifixus etiam pro nobis	C, A			
		Passus, et sepultus				T
	4. Et in spiritum	Et in spiritum Sanctum, Dominum	T			
		Et vitam venturi saeculi.	C, A, T			
		Amen.				C, T
Sanctus	1. Sanctus	Sanctus	C, A, T, B			
		Dominus Deus Sabaoth		C, A, T, B		
	2. Pleni	Pleni sunt caeli	C, T			
		gloria tua				C
		Hosanna in excelsis				B
	3. Benedictus	Benedictus qui venit	C			
	4. Hosanna	Hosanna in excelsis	C, A, T, B			
	5. Hosanna	Hosanna in excelsis	C			
Agnus Dei	1. Agnus dei	Agnus dei	C, T			
		qui tollis peccata mundi	A			
		Miserere nobis				C, A, T, B
	2. Agnus dei	Agnus dei	C			
		Qui tollis peccata mundi		C		
		Dona nobis pacem				C, A, T

〔表5〕 Palestrina : Missa Regina caeli のグロリーア楽章における聖歌の引用

Movement	Section	Text	Ia	Ib	Ic	Ila	Ilb	Ilc	IIIa	IIIb	IVa	IVb
Gloria	1. Et in terra	Et in terra pax hominibus	C, A, B									
		Bonae voluntatis		C, A, T								
		Glorificamus te			C, T							
		Gratias agimus tibi				C, A, B						
		Propter magnam gloriam tuam				C, T, B						
		Domine Deus, Rex coelestis					B					
		Deus Pater omnipotens					C, T, B					
		Domine Fili unigenite					C					
		Jesu Christe					T, B					
		Domine Deus, Agnus dei						C				
	2. Qui tollis	Qui tollis peccata mundi							B			
		miserere nobis							C, A, T, B			
		Qui tollis peccata mundi							C, T			
		deprecationem nostram								C, T, B		
		Qui sedes ad dexteram									C, A, T, B	
		miserere nobis									C, A, B	
		Quoniam tu solus sanctus									C, T	
		Tu solus Altissimus									T, B	
		Jesu Christe									C	
		in gloria Dei Patris.										C, T, B

ス声部が同時に同じ聖歌フレーズの引用を始めるが、異なるリズムで進んでいく。筆者はこれを同時引用（concurrent citation）と名付けた（〔譜例 1〕）。パレストリーナのミサ曲では、2 声部が同時に同じフレーズを引用する箇所は見られない²⁴⁾。同時引用が偶然起こるとは考えにくいので、アニメムッチャが独自に考え出したテクニックであろう。少なくとも歌い手たちは、同時に聖歌が異なるリズムで引用されていることに気づいて、面白いと感じたのではないか。

〔譜例 1〕 同時引用（Missa Ad グローリア楽章第 3 セクション）

83 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re -

83 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se -

83 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di mi - se -

83 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se -

聖歌が引用されるとき、一定の自由なモチーフと一緒に引用される部分が幾つか見られる。たとえば、Missa Ave の Kyrie III のセクションではイムヌス第 4 節が 5 回引用されるが、うち 4 回で聖歌フレーズとは異なる同じモチーフが他の声部で歌われている（〔譜例 2〕）。イムヌス第 4 節と同様に上行 3 度跳躍で始まるモチーフで、かなり長い。モチーフのリズムはそれぞれ異なる。あたかも 2 声部以上がモデルから引用されるパロディー技法のように見えるが、この自由モチーフを持つモデルは見つかっていない。これを二重モチーフ引用（double-motive citation）と呼ぶことにする。

ある声部が音価の長い音符で聖歌の 2 節以上を続けて引用することもある。途中で休符が挟まれる場合もあるが、聖歌以外の音は挟まれない。音価は一定ではない場合もある。定旋律ミサに比べると引用のスケールが小さいので、単純引用（simple citation）と名付けた。

引用の際、聖歌の形をかなり自由に変えるのもアニメムッチャの特徴である。Missa Christe では、フレーズ最終音のような重要な音を削除したり、フレーズの途中までで引用を止めたりしている（〔譜例 3〕）。引用を重ねながら聖歌を少しずつ変形していくのではなく、最初から跳躍音程に経過

24) Marshall 1963 を参照。

IV

58 Ky - - - - - ri - e e - ley - - - - - son. e - ley -

58 Ky - - - - - ri - - - e e - ley - - - - son. e

58

58

Ky -

64 son. ij IV

64 ley - - - - - son. Ky - - - - -

64 IV Ky - - - - - ri - e e - ley - - - son. ij

64 ri - - - e e - ley - - - - - - - - - - -

70 Ky - - - ri - e e - ley - son.

70 ri - e e - ley - son. Ky - - - - - ri - e e - ley - son.

70 IV ij

70 son. ij

〔譜例3〕 第1節の引用 (Missa Christe)

Chant
Phrase I (& IV)

1. KI, all
Ky - ri - e e - ley - son

2. KIII, T (IV)
Ky - ri - e e - ley - son

3. GI, C
Et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo-ne vo-lun - ta - tis

4. GII, CAQ (IV)
in glo - ri - a De - i Pat - ris

5. CI, C
Pa - trem om - ni po - ten - tem

6. SI, TQ
San - ctus

7. SI, AQ (IV)
do - mi - nus de - us sa - ba-oth.

8. SII, C
Ple - ni sunt ce - li et ter - ra

9. SIII, TQ
Be - ne - di - ctus qui ve - nit

10. AI, C
Ag - nus de

11. AI, ATQ (IV)
mi - se - re - re no - bis

12. AII, CAT
Ag - nus de - i

音を挿入することもあるが、このような追加音は通常、短い音価の音符が用いられる。変形されて引用された後に、オリジナルの形で引用されることもある。Missa Christeにおいても、ジューリア礼拝堂写本に書かれた聖歌と同じ形の第1節は、サンクトゥス第2セクションにおける単純引用で初めて示される。言い換えると、オリジナルな形での聖歌の提示は、基本的に単純引用か長い音価の音符による引用にしか使われない。反復音を加える以外、基本的にオリジナルの形を保ったまま引用するパレストリーナ（〔譜例4〕）と、大きく異なっている²⁵⁾。

〔譜例4〕 第1節の引用（Palestrina: Missa Aeterna）

Chant

1. KI, all
Ky - ri - e, e - le - i - son.

2. G1, CA
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

3. CI, CA
pa - trem o - mni po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et terr - rae

4. SI, all
San - ctus [San

5. SI, all (IV)
Ho - san - na in ex - cel - sis

6. SIII, all (IV)
Ho - san - na in ex - cel - sis

7. AI, all
A - gnus de - i [a - gnus de - i]

8. AII, CA
A - gnus de - i [a - gnus de - i]

9. AII, all (IV)
do - na no - bis pa

25) 巻末の Credo dominicalis の定旋律は、イムヌスのような別の歌詞を持つ聖歌ではなく、クレドのグレゴリオ聖歌である。それぞれの歌詞部分に対応するクレド聖歌の旋律を、反復なしに引用している。

4. ミサ曲のテクスチュア

アニムッチャのミサ曲は、独特のテクスチュアを持っている。各声部が間隔をあけて加わっていく伝統的なポリフォニー書法はあまり使われていない。一方で、パレストリーナの《教皇マルチェルスのみさ》や、同時代のヴィンチェンツォ・ルッフォ Vincenzo Ruffo (c.1508–87) が 1570 年に出版したミサ曲のグローリア楽章とクレド楽章のように、全面的に和弦書法を用いて作曲することも無かった²⁶⁾。「音楽が歌詞を聞き取るのをできるだけ邪魔しない（献呈辞）」はずの和弦書法は、アニムッチャにとって 1 つの選択肢に過ぎない。〔表 6〕のようにあまり長く使い続けず、ポリフォニー書法と交代させている²⁷⁾。

〔表 6〕 Missa Christe グローリア楽章第 1 セクションにおけるテクスチュア

Measure	Text	Texture
1–4	Et in terra pax hominibus Hominibus	Chordal
5–8	bone voluntatis.	Polyphonic
9–15	Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.	Chordal
16–20	Glorificamus te.	Polyphonic
21–26	Gratias agimus tibi propter magnam	Chordal
27–33	gloriam tuam.	Polyphonic
34–39	Domine Deus, Rex celestis, Deus Pater	Chordal
40–42	omnipotens.	Polyphonic
43–45	Domine fili unigenite	Chordal
46–50	Jesu Christe.	Polyphonic

Missa Christe グローリア楽章冒頭では、ポリフォニー書法のなかで歌われる単語の数は 9 で、和弦書法の 26 単語よりずっと少ない。しかし、50 小節から成るこのセクション中、和弦書法に 26 小節、ポリフォニー書法に 24 小節が費やされていて、意図したようにほぼ半々であるのは興味深い。ポリフォニー書法といってもそれほど複雑なものではないが、和弦書法と異なる印象を作り、音楽を面白くしている。アニムッチャは、歌詞の最後をポリフォニーで終えることを好む傾向がある。ミサ通常文のようによく知られた歌詞では、最初を聞き取ることができれば、後半がより複雑なテク

26) ルッフォの 1570 年のミサ曲集は、当時の他のミサ曲と大きく異なっている。第 1 に、4 声で作曲されていること。第 2 に、全部で 500 小節程度と非常に短いこと。第 3 に、グローリア楽章とクレド楽章は、カデンツの係留音以外すべて和弦様式で書かれていることである (Ruffo 1979, Lockwood 1970)。本稿では全声部が和音を連ねたようにほぼ同じリズムで同じ歌詞を歌うテクスチュアを和弦 (chordal) 書法と呼ぶ。

27) ミサ曲集の歌詞表記に従う。

スチュアでも、歌詞を推測できると考えたのであろう。実際、聖職者たちはミサ曲の歌詞を暗記していたに違いない。

和弦的なセクションは、典礼上の理由でも必要とされた。たとえば、システーナ礼拝堂で教皇が出席してミサが行われるとき、特別なやり方が使われた (Sherr 1994: 114–16)。聖歌隊がクレドを歌う間に、教皇はクレドの歌詞を朗唱する。教皇が朗唱を終えて席に着いた後に、聖歌隊は *Et incarnatus est* のセクションを歌い始め、その間に他の人たちは跪くあるいはお辞儀をするなど、定められた行為を行う。アニムッチャは、*Et incarnatus est* の歌い出しがわかりやすいように必ず直前にはっきりした区切りを置き、また進み具合を聞き取りやすいように、しばしば 1 シラブル 1 音の和弦書法で作曲している。これは伝統的な作曲法であるらしい (Sherr 1982: 255)。ポンティオは和弦書法について不満を述べているが、それが許される幾つかの例外のなかに「ミサの *incarnatus*」を含めている (Pontio 1595: 54, Lockwood 1970: 199–200)。

アニムッチャは和弦書法以外のテクスチュア也使おうと努めている。しかしそれは、彼がジューリア礼拝堂楽長になる前の 1552 年に出版した 5 声のモテット集に見られるような、伝統的な模倣書法ではない²⁸⁾。モテット全曲の冒頭部分では各声部がポリフォニックに歌い出し、どの楽章でも和弦書法はほとんど使われない。一方ミサ曲集では、ポリフォニー書法を用いながら「音楽が歌詞を聞き取るのをできるだけ邪魔しない」ように工夫している。

第 1 に、ポリフォニー書法はキリエ楽章やサンクトゥス楽章、アニュス・ディ楽章のような、歌詞がシンプルで短く、繰り返しが多くて予測しやすいところに使われている。これらの楽章は、ルッフォやパレストリーナもポリフォニックに作曲している。しかしアニムッチャは、グローリア楽章やクレド楽章においても、たとえば最後の語 *Amen* を非常にポリフォニックに作曲した。Missa Victime のグローリア楽章では、この 1 語に 15 ブレヴィス分を費やし、音楽的なクライマックスを作っている。複雑なテクスチュアであろうと、*Amen* 1 語が繰り返されていると理解できるはずだからであろう。

第 2 に、声部が少ないセクションをより複雑なポリフォニー書法で作っている。4 声のためのミサ曲は、5 声や 6 声のミサ曲よりもポリフォニックであるし、声部が減少したセクションはさらに複雑なポリフォニーで作られる。Missa Gaudent のクレド楽章内部の *Domine* のような 2 声部セクションは、ミサ曲集で最もポリフォニックである。アニムッチャは、2 声部であればかなり複雑なポリフォニーを使っても歌詞を聞き取ることが可能と考えたのであろう。もちろんここでも短い音価の音符のメリスマを使って、2 声部の歌詞のシラブルの発音が重なりすぎないように気をつけている。

第 3 に、ポリフォニー書法をより柔軟に使っている。ポリフォニーのテクスチュアにおいて、全声部が聖歌を同じように引用するのではなく、自由な旋律を歌う声部も織り交ぜている。2 種類の

28) このモテット集の現代譜は、まだ出版されていない。Ambulans Jesus と Dirige gressus meos の現代譜は、Nagaoka 2004 vol. 2: 311–35 を参照。

自由旋律と聖歌引用の、3種類の旋律が含まれる場合もある。Missa Ave の Et resurrexit はポリフォニックに始まるが、6回の旋律の出はすべて異なっている。

アニムッチャのミサ曲において、通模倣のように全声部が同じ旋律をポリフォニックに歌い出すのは極めて稀で、楽章やセクションの最初には全く用いられていない。例外は、Missa Conditor のクレド楽章に見られるが、共有される旋律は短い音価の音符が中心で、模倣は目立たない。各声部のリズムはかなり自由で、このような柔軟な模倣がより自由な歌詞配置を可能にし、ポリフォニー書法の歌詞を聞き取りやすくしている。

アニムッチャのミサ曲集には、ポリフォニーでありながら和弦的なテクスチュアも使われている。Missa Christe のアニヌス・デイ楽章で、5声すべてが最後の歌詞 *Dona nobis pacem* を繰り返しながら終結に向かってクライマックスを作る部分は、その1例である（〔譜例5〕）。ミニマ1個ずつという短い間隔ながら声部が加わっていくのは、ポリフォニックである。しかし、最初にクイントゥスが歌い出した後、アルトゥスと第2アルトゥスは同じリズムで同じ歌詞を歌いながら加わるので、この2声は和弦書法である。また、クイントゥスも含めたこれら3声は、2つ目のシラブルから同じリズムになるので、入りはポリフォニックであるがすぐに和弦書法になる。また、次の小節でカントゥス声部、その次の小節でテノール声部が加わるが、この2声も2つ目のシラブルから同じ歌詞を同じリズムで歌う。ポリフォニーと和弦書法の2種類が同時に使われているので、和弦模倣（chordal imitation）と呼べるかもしれない。このようなテクスチュアは、ルッフォの1570年に出版されたミサ曲や、パレストリーナの《教皇マルチェルスのみサ》には見られない。

ポリフォニーにも和弦書法にも分類できないテクスチュアも使われている。たとえば、〔譜例6〕に示した Missa Ad のキリエ楽章冒頭のような例である。上3声が同時に歌い出すので、ポリフォニーではない。しかし、この3声はそれぞれメロディーもリズムも異なるので、和弦書法でもない。カントゥス声部がイムヌスの第1節を引用し、3声の後に加わるバessus声部も同じ節を引用する。テノール声部冒頭の旋律は、後にバessusで繰り返されるが、アルトゥス声部の旋律はここで1回歌われるだけである。カントゥスとテノールを作った後に、和音で必要な音を補うために加えられたのかもしれない。

5声と6声のミサ曲は4曲の4声ミサ曲よりも和弦的に作られている。アニムッチャは和弦書法の単調さを避けるため、歌詞を区切って声部の組み合わせを変えているが、5声や6声であれば、4声を選ぶ組み合わせが複数可能だからであろう。ただアニムッチャは、パレストリーナが《教皇マルチェルスのみサ》のグローリア楽章などで用いたような音色の変化だけでは、不十分と考えたように思われる。彼は和弦書法と同様にポリフォニー書法を多様さのための選択肢とみなし、重要な語句を強調したり、セクションにより大きな終結感を与えるために使っている。

〔譜例 5〕和弦模倣（Missa Christe アニユス・ディ楽章第2セクション）

24

C

di Do - na nobis pa - cem. Do - na no-bispa - cem. Do-

AI

24

Do-na nobispa - cem. Do - na nobispa - cem. no-bis pa - cem.

AII

24

di Do-na nobispa - cem. Do-na nobispa - cem. no - bis Do - na no - bis

Q

24

Do - na nobispa - - - cem. Do-na nobis no - bispa - cem.

T

24

di Dona nobis pa - cem. Do - na

32

C

na no-bis Do - na no-bis pa - cemDonano-bis pa - - - cem.

AI

32

Do - nanobis pa - cem. Do - na nobispa - cem.

AII

32

pa - cem. Do - nanobis pa-cemno - bis pa - cem.

Q

32

Do - na no-bis pa - cemDonano-bis no - bis pa - cem.

T

32

nobis pa - cem. Dona nobis pa - cem.

1
Ky - ri - e e - - - ley - - - -

1
Ky - ri - e e - ley - son.

1
Ky - ri - e e - ley - - - - - - - - - -

1
- - - - - - - - - - - - - - - -

Ky - ri - e e -

おわりに

ジューリア礼拝堂楽長として、アnimッチャはトリエント公会議の規範に従うことを求められた。そのため彼は、世俗的要素を排除した、グレゴリオ聖歌に基づくパラフレーズ・ミサを作っている。

ただ、彼が求められたのはおそらく世俗的要素の排除だけではなかった。

最終規範には盛り込まれなかったものの、「言葉がすべての人々によって理解され得よう」な音楽を理想とする考えも、不文律として存在した。教皇庁の改革を任されたヴィテッリ枢機卿 Vitellozzo Vitelli (1532–68) とボッロメオ枢機卿 Carlo Borromeo (1538–84) が、1565 年 4 月 28 日にヴィテッリ邸で教皇庁の歌手たちにミサ曲を歌わせ、歌詞が聞き取られるかどうかをテストした記録が残っていることから、明らかである (Baini 1828: 229)。ボッロメオ枢機卿が治めていたミラノの大聖堂楽長ルッフォが、1570 年に出版した「改革」ミサ曲のグローリア楽章とクレド楽章のように、すべての歌詞を全声部で同時に歌う和弦様式が、最も歌詞を聞き取りやすい²⁹⁾。

しかし、アニムッチャはネーリのオラトリオ会のために、ラウダを多数作曲していた。ラウダは一般会衆のための宗教的内容を持つイタリア語の歌で、1 シラブル対 1 音の和弦書法で作曲される。アニムッチャは、プロの音楽家たちには単調すぎるという和弦書法の短所を熟知していた。そのため、歌い手や聞き手が面白いと感じられるような曲を作るという、ふたつ目の目標を（おそらくは自分の意思で）付け加えたのであろう。

パラフレーズ技法は、アニムッチャにとって最善の選択であった。カノン・ミサや定旋律ミサでは常に複数の歌詞が重なるので、歌詞を聞き取りにくい。同様にパロディー・ミサも、モデルから少なくとも 2 声以上を引用するので、歌詞が重なりやすい。さらに、自由度は高いが聞き覚えのある旋律が全く使われない自由ミサや旋法ミサを作るよりも、既存の旋律の引用を含めるパラフレーズ・ミサの方が全体の構造をプランしやすく、音楽的な面白さを織り込みやすいと考えたのであろう。

彼が相反するふたつの目標を達成するために用いたのは、以下のような方法である。第 1 に、流行遅れのパラフレーズ技法を選び、聞き慣れたグレゴリオ聖歌を引用した。第 2 に、非常に柔軟な方法でパラフレーズした。パレストリーナのように聖歌全体を平等に引用するのではなく、最もよく知られた冒頭部分を多く引用するなど、当時流行していたパロディー技法を応用したと考えられる。また、同時引用や二重モティーフ引用など独自の方法を工夫した。第 3 に、テクスチュアに大きな注意を払い、単調過ぎず、それでいて歌詞が聞き取りにくくならないような書法を使った。和弦模倣とも呼べるような彼独特のテクスチュアも見られる。ジューリア礼拝堂楽長であると同時に経験豊富なラウダ作曲家であったからこそ、このようなミサ曲を作ることが可能であった。

アニムッチャの死後、カトリック宗教改革の揺り戻しとも思われる流れが起こる。教皇庁でも、トリエント公会議で禁止された世俗曲に基づくパロディー・ミサや、禁止されないまでも歌詞が聞き取りにくいと避けられていたはずの複雑な模倣様式で書かれたミサ曲が、早くも 1570 年代に再び筆写されている (Brauner 1994: 340)。ジューリア礼拝堂楽長に復帰したパレストリーナも、1567 年に出版したミサ曲集第 2 巻 (《教皇マルチェルスの子のミサ》も収められている) には含めなかった

29) ルッフォは 1565 年 4 月の歌詞の聞き取りやすさのテストのために、新しいミサ曲を作るようボッロメオ枢機卿に命じられた。1570 年出版のミサ曲集のうちの 1 曲と考えられる (Lockwood 1970: 92)。

世俗曲に基づくパロディー・ミサ曲を、1570年出版の第3巻には含めている。結局、トリエント公会議の決定は、理想論に過ぎなかったのである。

しかし、アニムッチャのミサ曲は、改革の機運が下火になった後に急速に忘れられたわけではなかった。現存するミサ曲集第1巻の1次資料調査によって、アニムッチャのミサが少なくともジューリア礼拝堂やローマ教皇庁と関係の深いサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂などにおいて、彼の死後も一定期間歌い続けられていたことが明らかになってきた。長い間パレストリーナの影に隠されてきたジョヴァンニ・アニムッチャであるが、彼の唯一のミサ曲集に収められたユニークな「改革」ミサ曲は、カトリック宗教改革期のローマの宗教音楽の実情を、雄弁に伝えている。

本研究の一部は科学研究費助成事業（基盤研究(C)26370113）の助成を受けた。

■引用文献■

1 次資料

- ・ Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Giulia XII.2
- ・ Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Giulia XII.9
- ・ Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Giulia XII.10
- ・ Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Giulia XIV.7

2 次資料

- ・ Animuccia, Giovanni 1940. Missa Ave maris stella: quatuor vocum inaequalium (1567). Edited by Bonaventura Summa (Polifonia vocale sacra e profana sec. XVI, vol 1). Rome: Edizioni De Santis.
- ・ Animuccia, Giovanni 1972. Missarum liber primus, Rome 1567. Facsimile Edition with an Introduction by Thurston Dart. Richmond: Gregg International Publishers Limited.
- ・ Animuccia, Giovanni 1995, Francisco Soto e altri autori. Il terzo libro delle laudi spirituali (Rome: Blado, 1577). Facsimile Edition with Five Musical Transcriptions. Edited by Giancarlo Rostirolla. Rome: Hortus Musicus, Centro Italiano Musica Antica.
- ・ Animuccia, Giovanni 2014. Eine Auswahl geistlicher und weltlicher Werke. Edited by Peter Ackermann (Concentus musicus, Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Band XIV). Kassel: Bärenreiter.
- ・ Baini, Giuseppe 1828. Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Rome: Dalla Società Tipografica. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1966.
- ・ Bernstein, Jane, A. 2006. "The Publishing of Palestrina's Music in Sixteenth-Century Rome and Venice." In Atti del III. Convegno di Studi Palestriniani in occasione del Quarto Centenario della morte di Giovanni Pierluigi, 6–9 ottobre 1994, edited by Giancarlo Rostirolla. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da

Palestrina.

- Bordes, Charles 1893. Anthologie des maitres religieux primitives des XV^e, XVI^e, et XVII^e siècles. Vol. 5, edited by Charles Bordes. Paris: Bureau d'Edition de la Schola Cantorum. Reprint, New York: Da Capo Press, 1981.
- Brauner, Mitchell P. 1994. "The Repertory of the Papal Choir and the Counter Reformation." In Collectanea II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle, Tagungsbericht Heidelberg 1989, edited by Bernhard Janz, 333–49. Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Cusick, Suzanne G. 1981. Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Ducrot, Ariane 1963. "Histoire de la Cappella Giulia au XVI^e siècle: depuis sa fondation par Jules II (1513) jusqu'à sa restauration par Grégoire XIII (1578)." Mélanges d'archéologie et d'histoire 75: 179–240, 467–559.
- Fellerer, Karl Gustav 1953. "Church Music and the Council of Trent." Music Quarterly 39 (4): 576–94.
- Lockwood, Lewis H. 1966. "On 'Parody' as Term and Concept in 16th–Century Music." In Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese, edited by Jan LaRue, 560–575. New York: Pendragon Press.
- Lockwood, Lewis H. 1970. The Counter–Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo. Venice: Universal Edition.
- Lockwood, Lewis H. 1980. "Animuccia, Giovanni." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, 1: 437–38. London: Macmillan.
- Lockwood, Lewis H. 2001. and Noel O'Regan. "Animuccia, Giovanni." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2d ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, 1: 686–88. London: Macmillan.
- Marshall, Robert L. 1963. "The Paraphrase Technique of Palestrina in his Masses Based on Hymns." Journal of the American Musicological Society 16 (3): 347–72.
- Monson, Craig A 2002. "The Council of Trent Revisited." Journal of American Musicological Society 55 (1): 1–38.
- Nagaoka, Megumi 2002. 「Intelligibility を求めて：ジョヴァンニ・アニムッチャとカトリック宗教改革」『転換期の音楽』76–83. 転換期の音楽編集委員会編、東京：音楽之友社。
- Nagaoka, Megumi 2004. The Masses of Giovanni Animuccia: Context and Style. Ph.D. Diss., Brandeis University.
- Pontio, Pietro 1588. Ragionamento di musica, Ragionamento quarto. Online transcription, edited by Russell E. Murray Jr. Parma: E. Viothi.
- Pontio, Pietro 1595. Dialogo di Musica. Parma: E. Viothi.
- Powers, Harold S. 1983. "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony." Journal of the

American Musicological Society. 34 (3): 428–70.

- Reese, Gustave 1954. The Music in the Renaissance. New York: Norton. Reprint 1959.
- Ruffo, Vincenzo 1979. Seven Masses. 2 vols. Edited by Lewis Lockwood (Recent Researches in the Music of the Renaissance 32, 33). Madison: A-R Edition.
- Schmidt, Lothar 2003. Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert (Schweizer Beiträge zur Musikforschung Band 2). Kassel: Bärenreiter.
- Sherr, Richard 1982. "The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century: Some Documentary Evidence." In Rome in the Renaissance: The City and the Myth. The Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies, edited by P. A. Ramsey, 249–64. New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
- Sherr, Richard 1984. "A Letter from Paolo Animuccia: A Composer's Response to the Council of Trent." Early Music 12 (1): 74–78.
- Sherr, Richard 1994. "Speculations on Repertory, Performance Practice, and Ceremony in the Papal Chapel in the Early Sixteenth Century." In Collectanea II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle, Tagungsbericht Heidelberg 1989, edited by Bernhard Janz, 103–22. Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Societas Goerresianna, ed. 1901–. Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum, tractatum, Nove collectio. 13 vols. Freiburg: Herder.
- Torchi, Luigi 1897. L'Arte musicale in Italia, edited by Luigi Torchi, vol. 1. Milan: Ricordi. Reprint, Milan: Ricordi, 1968.

Missarum Liber Primus (1567) of Giovanni Animuccia

Megumi NAGAOKA

The church music of Giovanni Animuccia (c.1520–71), who served as *maestro di cappella* at the Cappella Giulia at St. Peter's from 1555 until his death in 1571, has never been thoroughly studied. This is probably because of the famous myth that Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–94) wrote the *Missa Papae Marcelli* and saved church music from a complete ban after the Council of Trent. It was Animuccia, however, who was responsible for the music at the Papal office during and after the critical periods when music at last came to an agenda at the Council of Trent. His *Missarum Liber Primus*, published in Rome in 1567, is believed to contain the music actually sung in the Papacy immediately after the Council ended in 1563. Animuccia wrote in the dedication of this mass book that he had tried to decorate music “that would disturb the hearing of the words very little, but so that they would neither be wholly empty from artifice, and serve a little the pleasure of the ears.”

Why did he set this conflicting dual goal? Even though the only target of the Council's final decree on church music concerned the elimination of secular elements, the intelligibility of the text, which was discussed at the Council, was pervasive in Catholic circles in Rome. It is evident from the fact that the cardinals had some singers at the Papal chapel perform several masses in 1565 to test whether the words were comprehensible. The most intelligible music is that composed in chordal texture, in which all voices sing the same syllable of text in the same rhythm. Vincenzo Rufo (c.1508–87) wrote his “reform” masses, using exclusively chordal texture in the Gloria and the Credo movements in Milan after the Council. As an experienced *lauda* composer, however, Animuccia knew that masses using such a texture would be too simple and not musically stimulating enough for professionally trained singers performing in chapels.

Animuccia composed all six masses (four for four voices, one for five and one for six) and one Credo movement for four as paraphrase masses based on Gregorian chants, completely eliminating secular elements. He changed the standard procedure of paraphrases, which was out of fashion in the second half of the 16th century, into a more flexible one. In order to achieve his goal, he used both polyphonic and chordal writings in a well-balanced way. He even created texture combining the two. Archival researches of the primary sources reveal the fact that these masses had been sung for a certain while even after his death. The unique “reform” masses of Giovanni Animuccia, who has been in the big shadow of Palestrina, eloquently conveys the realities of Roman religious music during and after the Catholic Reformation.

長岡 英

1555年から亡くなる1571年までローマ教皇庁ジュリア礼拝堂楽長を務めたジョヴァンニ・アニムッチャ（c.1520–71）の宗教音楽は、今までほとんど研究されていない。「トリエント公会議でポリフォニー音楽が廃止されそうになったとき、《教皇マルチェルスⅡのミサ曲》を書き、それを救った」という伝説で有名なジョヴァンニ・ピエルルイーギ・ダ・パレストリーナの存在が大きかったためであろう。しかし、トリエント公会議で音楽が議題にのぼった期間や公会議終了後に教皇のお膝元の音楽を司っていたのは、アニムッチャであった。彼が1567年にローマで出版したミサ曲集第1巻は、1563年に終了した公会議直後に教皇庁で実際に歌われていた音楽と考えられる。彼はこの曲集の献呈辞に、音楽が「歌詞を聞き取るのをできるだけ邪魔しないで、それでいて（中略）聞き手の喜びにもある程度貢献できるような方法で飾ろうと努力してきた」と書いた。

アニムッチャがこのような相反するふたつの目標を設定したのは、以下のような事情によると考えられる。教会音楽に関してトリエント公会議最終規範に盛り込まれたのは「世俗的要素の排除」だけであったが、公会議で議論された「歌詞の聞き取りやすさ」は、ローマにおいても明らかに重視されていた。1565年に枢機卿たちが教皇庁の歌手にミサ曲を歌わせ、歌詞を聞き取ることができるかをテストした記録が残っていることから明らかである。最も歌詞を聞き取りやすいのは、全ての歌詞を全声部で同時に歌う和弦様式である。ヴィンチェンツォ・ルッフォ（c.1508–87）が公会議後にミラノで作曲した「改革」ミサ曲は、グローリア楽章とクレド楽章が和弦様式で作られている。しかし、熟練したラウダ作曲家でもあったアニムッチャは、プロの音楽家たちが礼拝堂で歌うのに、和弦様式は単純すぎて面白くないことを知っていた。

アニムッチャは6曲のミサ曲（4声が4曲、5声と6声が各1曲）と4声のクレド楽章1曲を、グレゴリオ聖歌に基づくパラフレーズ・ミサとして作曲し、世俗的要素を完全に排除した。16世紀後半においては流行遅れの感が否めないパラフレーズ技法を、彼は柔軟に用いている。また、ふたつの目標を達成するために和弦書法とポリフォニー書法の両方をバランスよく使い、両者を組み合わせた独自のテクスチュアも工夫している。現存する1次資料の調査により、この特殊なミサ曲は彼の死後も一定期間歌い続けられていたことが明らかになってきた。ジョヴァンニ・アニムッチャは長い間パレストリーナの影に隠されてきたが、彼のミサ曲集第1巻に収められたユニークな「改革」ミサ曲は、カトリック宗教改革期のローマの宗教音楽の実情を雄弁に伝えている。

